

mit für die mit dem Grundton zugleich künftigen
Töne zu nahe ist; die Terz, mit für die Oktav,
die mit dem Grundton zugleich gelöst wird, zu nahe
kommt; die Quarte, als eine zu auf Töne nachfolgende
Töne, als aber dem Grunde, dem für kommt
abzufallen der Oktave als Grundton zu nahe.

Alle Intervalle, für mögen übereinstimmen = als
einstimmig zu sein, werden auf ganz andere Art mit
einander verbunden, nämlich: mehrere stimmliche niemals
oder über niemals. Woher für über niemals verbunden
den, so nennt man für Accord; als diese drei
Bindung sticht niemals mischt eine Melodie. Die
Verbindung mehrerer übereinstimmender folgender Accord
heißt akkordartig eine Harmonie.

Nach der Anzahl der über niemals verbundenen
Töne, oder nach Anzahl der mischenden Melodien,
wird die Einklangigkeit einer Composition bestimmt,
und so nach mehreren ganz - drei - vier - oder
mehrfach genannt. Indessen, so viele Töne man
auf übereinstimmend verbunden kann, so können doch im
Grunde alle möglichen Harmonien mit Einklangigkeit
sein. Die übrigen Stimmen, die die Zahl dieser
vier übersteigen, mischen allemal als die schon
erwähnten, wenn nach gewissen Regeln bald diese
bald jene Consonanz verdoppelt, und als die Verkürzung
desselben eine neue Stimme zusammengeführt wird.
Der Grund der Harmonie bleibt aber allzeit einstim-
mig. Als diesen Grund hat man von jetzt an
einstimmigen Satz für die vollkommenen ge-
halten, und niemals mehr als eine Einklangigkeit
annehmen wollen, nämlich die Diskant, Alt, Tenor
und Bass.

da inson Absicht nicht ist, die Composition selbst, sondern nur gewisse Theile davon zu lernen, so kann ich die Mäße übersehen, so die Verbindung aller einzelnen Intervalle darzustellen. Ich werde mich bloß mit der Anzeig der selbst mittel beizusetzen, unmittelbar versteht man in der Hand gefast nicht, die Verküpfung so viel als die, sondernde als differierende Intervalle und Accorde, die man nicht richtig zu verstehen.

Was man mit der Composition im Anfang. Wenn man keine von vollständigem Accord nach der Regeln des vierten Satzes richtig und gut zu einem gebracht sein soll, so müssen notwendig die Accorde in einem guten Gesammensatz nach der Regeln des Gesammensatzes aufeinander folgen; zwar muß jede Stimme für sich, so viele ich auf sich setzen möge, einen eigenen Anfang und einen neuen Fortsetzung haben; weil man muß auf mehreren Stimmen mehr als eine blenden. Findet man in einem musikalischen Composition diese Eigenschaften nicht, so werde an ihrer Stelle folgende Regeln gesetzt, nämlich: 1, Mangel des Gesammensatzes in der Fortsetzung, 2, Mangel an Reinheit so viel in der einzelnen Stimmen für sich, als in allen miteinander verbundenen Stimmen übersehen. Diese Regeln müssen notwendig als die unmittelbare aufeinander folgenden Unterweisung vollkommenen Compositionen, als der Octave und Quinte, die ganz Stimmen gegen einander setzen, oder als die symmetrischen

musikalischen Fortsetzungen in neuen Stimmen, oder auf die in musikalischen Quantitäten, anderen Stimmen.

Die Verbindung dieser Sätze hat man so viel wie consonant als dissonant Fortsetzungen besonderer Regeln zu beobachten, nämlich zur Fortsetzung der Compositionen.

Die verschiedenen Arten von Bewegung, auf welche sie einander gebracht werden können, und zur Fortsetzung der Dissonanten

die Vorbereitung

die Auflösung,

die musikalischen Quantitäten,

der Fortgang etc.

Die Verbindung der Compositionen kann in beiden Sätzen derselben Art geschehen, nämlich in gerader, umgekehrter, und unregelmäßiger Bewegung.

Die gerade Bewegung (motus rectus) ist, wenn zwei Stimmen zugleich steigen oder fallen, nämlich aufsteigend oder absteigend. Z. B.



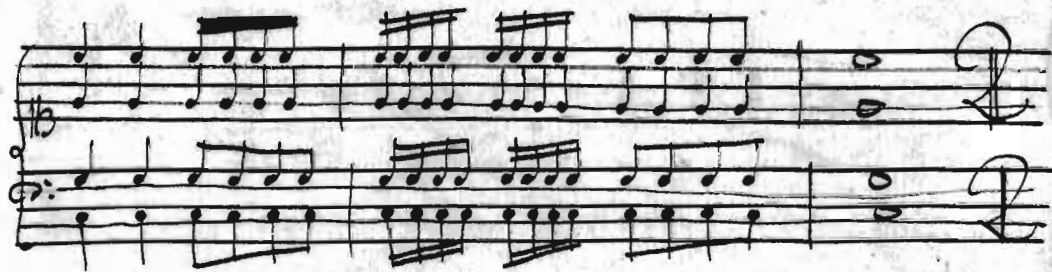
Die umgekehrte, oder Gegenbewegung (motus contrarius) ist, wenn eine Stimme steigt, während die andere fällt, oder umgekehrt. Z. B.



die schiefste oder Neigungsbewegung (motus obliquus) ist, wenn eine Stimme Höher = oder Tiefer gehen sollt, die andere aber bleibt. z. B.



die parallele Bewegung heißt (motus parallelus) ist im Grunde nur eine Abart von der geraden Bewegung, nämlich wenn sich die Stimmen nicht von einer Note zur andern bewegen sondern auf einer und derselben Note mit unregelmäßiger Wiederholung. z. B.



Von dem vierten und vierten Gebauß dieses Bewegunges, sagt der berühmte Choroepedist

in seinem Grade ad Parnassum, fängt das musikalische Gesetzmäßige und die Prosodie ab. ferner der gründlichste Satz in der Vokalbildung konsonanten Intervallen, ist die unmittelbare Folge zweier vollkommenen Konsonanzen, z. B. zweier Octaven oder zweier Quarten. Unter musikalischen Gesetzmäßigkeiten hat daher eine besondere Regel, die so heißt: nimmals zwey in einem einen Gattung zwey Octaven oder zwey Quarten unmittelbar nacheinander folgen.

Diese berühmte musikalische Gesetzmäßigkeit wird schon oft vorgekommen; jedes Anfangs des Generalbasses findet es im Munde der Vokalisten und Follanten desselben, nicht der Vokalisten der Vokalisten, sondern der Vokalisten der Vokalisten, und man kann diese Gesetzmäßigkeit in der Musik sehr leicht nachsehen, ist, hat man schon so gar nimmals zu einer Konsonanz gemacht, wodurch sieh Betrachtungen in Musik (musikalischer Bibliothek zu finden sind. Indessen ist so wenig in diesen Vokalabhandlungen, als in den meisten musikalischen Aufzeichnungen dieser Natur vorfindet, das Gesetz, welches schon längst vorgeschrieben worden, als welches Grunde nur selbst Vokal nicht eigentlich vorhanden und notwendig zu befolgen ist.

Moorgang ist meines Wissens, so sehr, so die Vokalisten und nichtmusikalischen Vokalisten davon

ausgegeben hat. Er sagt nämlich die unmittelbaren
Folgen zweier Octaven und Quarten taugen ab-
sonder nicht, weil dadurch in der Modulation
eine Harmonisverbindung gemacht wird. Diefelbe geht
so zu: da Quarten und Octaven die einfachsten
Töne sind, wodurch der Gesang eines Tonsatz
ganz bestimmt wird, so wird durch die im-
mittelbaren Folgen zweier Quarten und Octaven
der Gesang eines vorgelegten Tonsatz nicht
ganz bestimmt, also der Gesang eines neuen
Tonsatz nicht vorgelegt wird. Es würde also
durch die unmittelbaren Folgen zweier Quarten
und Octaven unmittelbar nichts anderes
ganz Tonsatz ausgeben, im Fall der alten
Regeln und Begrenzungen von Harmonie zuwider
ist, sondern welche nur solche Accorde
aufeinander folgen können und dürfen,
die mit einander in einer Verwandtschaft
stehen. Moskau diese Verwandtschaft eigentlich
zu erkennen sey, wissen Sie schon aus der Art
und Weise, wie überhaupt Intervallen und deren
Zusammensetzung Accorde oder Harmonien ge-
bildet und erzeugt werden.

Um die unmittelbaren Folgen zweier
vollkommenen Tonsätze zu erkennen, so
wie überhaupt auf die übrigen Tonsätze
nach den Regeln der musikalischen Reinigkeit

zu verbinden, hat man in Absicht auf den ersten
möglichen Gebrauch der ausgedehnten Tonsätze fol-
gende Hauptregeln zu bemerken:

1, Von einem vollkommenen Tonsatz, nämlich
einer Octave oder Quarte, zu andern, geht
man durch die Gegenbewegung oder durch die
Triturbewegung.

2, Aus einem vollkommenen Tonsatz zu einem
unvollkommenen geht man durch alle drei
Bewegungen.

3, Aus einem unvollkommenen Tonsatz in
einen vollkommenen, durch die Gegen- oder
Triturbewegung.

4, Aus einem unvollkommenen Tonsatz in einen
unvollkommenen kann man durch alle
drei Bewegungen gehen.

Aus jeder von diesen vier Hauptregeln mehrfachen
minder erscheinenden Specialregeln, z. B. aus der ersten:

1, Die brüßligste und schon römische Regel,
daß man nicht mehr als eine fünfklaue, noch zwey
Octaven und Quarten in gleicher Bewegung unmittel-
bar aufeinander setzen darf.

2, Dieser Specialregel ist noch zu bemerken,
daß in allen Compositionen auf dergleichen Weise
nicht Abwechseln statt findet, nämlich.

1, wenn alle Stimmen in fünfklaue oder in
der Octave mit einander gehen, wie oben
solche Töne in Tonsätzen und Tonsätzen
vorkommen.

2, Wenn eine Klangstimmung, von einem Instrument im Einklange oder in der Octave begleitet wird.
3, Wenn der Bass in der tiefen oder hohen Octave oder im Einklange verstärkt wird, so wie die Violon contrabass eine Octave tiefer, und die Bratsche eine Octave höher mit dem Violoncell spielt.

Das Verbot der Octaven und Einklänge gründet sich also nur auf die Verbindung des Accord, oder auf solche Fälle, wo der Composer einstimmig sehen will.

Damit Sie aber in der Hand geführt werden, fällt zu berücksichtigen, wenn aber wo gewisse Ausnahmen, nicht allein das Quinte und Octave-Verbot, sondern die Fortschreibung consonanter Intervalle übersteigt betrachtet, statt finden können, muß ich noch bemerken, daß Sie auf vorfinden andere Umstände zu sehen, und dadurch die vorfinden Fälle gesetzig von einem zu mehr finden haben. Wenn Sie daher die Möglichkeit des Falles in einer Composition berücksichtigen wollen, so müssen Sie müssen

1, Ob die Composition ganz oder ungestimmt ist.
In einem vollständigem Stück sind in Absicht auf die höchste Möglichkeit des Falles immer mehr Abnahme erlaubt, als in einem ungestimmten, weil hier der ungestimmte Intervall vollkommen, man consonanter Intervalle eine große

Erleichterung bewirken würde, da die meisten Stimmen so leicht übersteigen werden können.

2, Ob die gemischte Fortschreibung zwischen der äußeren Stimmen, das heißt: zwischen der ersten und zweiten, oder zwischen einer äußeren und mittleren oder zwischen der Mittleren Stimmen allein sich findet.

Findet sie sich in der äußeren Stimmen, so muß man die Möglichkeit nicht übersehen. In einer äußeren und mittleren weniger streng; in der Mittleren Stimmen ganz allein, am wenigsten.

Die Ursache dieses Verbots ist, daß die äußeren Stimmen am meisten im Gesang fallen, folglich am sorgfältigsten beobachtet werden, und das wenigste Anstoßige haben müssen. Die mittleren Stimmen mehr durch die äußeren bedeckt, so daß ihre Unmöglichkeit nicht so sehr im Gesang fällt, und so leicht übersehen werden kann.

3, Ob man komponiert oder accompagniert. In der Composition ist mancher freier, was er im Accompaniment nicht ist.

4, Ob derjenige Fall, worin sich eine unvollständige oder nur gemischte Fortschreibung findet, consonant oder dissonant wird. In einem dissonanten Falle kann eine Regel immer ohne eine Ausnahme finden, als in einem consonanten.

Wenn Sie genau auf diese verschiedenen Umstände achten, so werden Sie immer im Stande seyn, zu untersuchen, wo die Regeln ihre Ausnahmen leiden oder nicht. Ausnahmen müssen seyn. Man kann aber so wenig stand ohne alle Ausnahmen erfinden, als erfinden. Was erlaubt ist, kann nicht in allen Fällen gleich gut seyn, und was verboten ist, nicht in allen Fällen gleich gut seyn, und was verboten ist, nicht in allen Fällen gleich schlecht. Die Umstände, sagt Motzschus, verändern die Taste, da es nie nicht möglich ist, alle möglichen Umstände, die sich bey einer Taste ereignen können, aufzuführen, zu bestimmen, und die Gesetze darauf anzuwenden; so muß man sich an allgemeine Gesetze begnügen, und es überläßt der Beurtheilungskraft eines jeden abzulesen, durch Beobachtung besonders und untersuchender Fälle, die mannichfaltigste Anwendung der Regeln zu Takte zu kommen.

In Absicht auf die vieltägigen Gebrauche der Dissonanzen hat man folgende Umstände zu merken:

1, Jede Dissonanz muß, oder sie wirklich als Dissonanz bezeichnet, schon als Consonanz vorher gelöst worden seyn. Dies nennt man in der musikalischen Kunst vorherlösen. Diese Vorherlösung der Dissonanzen kann in einzelnen Tönen, aber auch in mehreren zugleich geschehen, wie schon oben gesagt ist, oder in mehreren zugleich, als in einem allein. Dies näher folgende

beide Fälle sehen Sie folgende Beispiele:



Mit dieser Vorherlösung der Dissonanzen steht es indessen nicht in der sogenannten strengen Dissonanz genau, in der strengen nimmt man es so genau nicht.

Die Ursache dieser Vorherlösung ist, daß eine längere, bleibende Note, die im vorherigen Satz als Consonanz, im folgenden aber als Dissonanz gebraucht wird, durch die Fortdauer ihres Klangs nicht von ihrem Unvollständigen erlöset. Es son ist da, wo es durch die Länge kommt, der Ton immer eine Dissonanz wird, schon vorher zu werden, und das Dissonante derselben muß sich selbst auf eine sanftere Art mit dem Consonanten.

So wie die Dissonanzen vorhergelöst werden müssen, so müssen sie auch auf einen ähnlichen Ursache hin aufgelöst werden:

Diese Auflösung geschieht ordentlichweise in ein consonantes Intervall. Da die Dissonanzen aber nicht alle von gleichem Grade, das heißt von gleichem Unvollständigen sind, so kann außerordentlichweise eine gelindere Dissonanz in Auflösung nicht stehen, als, hat die Note einer Consonanz erlöset, und also auf eine Dissonanz in eine andere aufgelöst werden. Übrigens ist bey der Auflösung der Dissonanzen eigentlich nur eine einzige Regel

zueinander, nämlich: jede Dissonanz stellt sich bei der Auflösung in die nächstbeste konsonante Position, und so über sich, so, daß sie da zur Konsonanz wird. Aber diese Regel bei allen einzelnen Fällen zu beobachten ist, können wir hier nicht untersuchen, weil es zu weitläufig für uns sein würde.

Da es sich in der musikalischen Composition sehr häufig stellt, daß sich einem einzigen Accord in der Obertonreihe mehrere Bassnoten hinzunehmen angeschlossen werden, und so auch umgekehrt; und die sich hinzunehmenden Bassnoten zum selben Accord in der Obertonreihe unmöglich alle dissonant oder konsonant können, so werden die nicht eigentlich zur Harmonie selbst gehörenden Töne durchgehends Töne genannt, auf welche aber nicht besonders Rücksicht genommen wird. In der musikalischen Schriftsprache wird dieser wohlgeordnete Transitus (Durchgang) genannt.

Dieser Transitus ist zweierlei, nämlich: regularis, und irregularis. Regularis ist so, wenn der so genannte zugehörige Fallteil, oder der unmittelbar lange Note, zum Accord vollständig anfließt oder konsoniert, die folgenden Fallteile aber, oder die unmittelbar kürzeren Noten im vorausgehenden Accord münden. Z. B.



Daß dieser unregelmäßige Transitus wiederum in sich sehr vielfach sein kann, läßt sich daraus erkennen, daß auf eben der Art, so wie für den Durchgang mit einem Intervall besteht, durch alle Intervallen Durchgänge gehen werden kann. Man unterscheidet daher diesen unregelmäßigen Transitus, in den Durchgang in die Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave etc. Ich gebe nun allen diesen Noten nur einige Beispiele. Z. B.



der Transitus ist irregularis, wenn die unmittelbar lange Note zum Accord nicht anfließt, oder dissoniert, die darauf folgende kürzere Note aber erst konsoniert, oder zu dem auf die nachfolgende Note angeschlossen Accord paßt. Z. B.



Es ist jedoch auf noch die so genannte Kündung, oder Contagation, die wir hier beibringen, daß eine Note auf einen und aber denselben Ton so vielfach wird, daß sie sich immer unmittelbar kürzeren Noten zu immer unmittelbar längeren Noten gemacht wird.

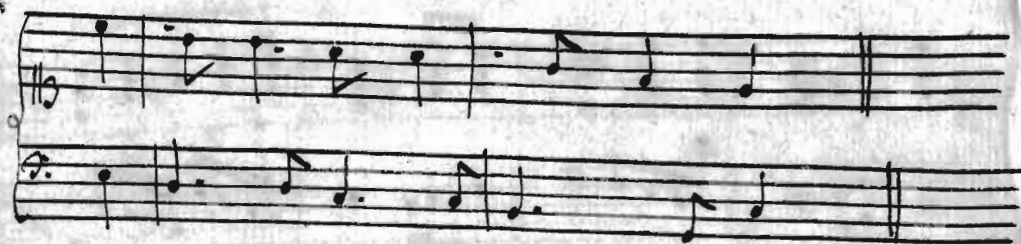
Diese Kündung oder Agitation kann neben-
 mit einem nennenswerten Aufschlag, oder man
 hebt eine Bindung auf dergestalt, daß gewisse
 wechself. durch die eigene Größe der Note an sich;
 z. B.



2.) durch Zusammenziehung, geringer Noten vor-
 mittels der Bindungszeichen, z. B.



3.) durch punktierte Noten, z. B.



Als der Beobachtung alles angestrichen, zur
 Leichtigkeit der Bewegung gehörigen Regeln, vorläßt
 außer der Leichtigkeit der Fahrt an sich, noch eine
 Gängigkeitssysteme also geben Compositionen, wechself.

Die Mannigfaltigkeit der Fortschreitungen und Verbindun-
 gen, welche alle Accorde möglich sind. Ist es nicht
 dasselbe in der ganzen Musik, als Note zu form-
 en diese so nötigen und notwendigen Eigenschaften
 voraussetzt. Die Compositionen solcher Stücke
 sind die nennenswerten Merkmale selbst, die mit einem
 Hauch von Mochten ganze Stücke lang werden können,
 ohne am Ende der Stücke etwas gesagt zu haben, als
 was sich viel besser in einem oder zwei Minuten sagen
 zu lassen lassen. Diese Einsicht, oder wie man es
 auf nennen kann, Monotonie, besteht daraus, wenn
 man viele Jahre hindurch auf einem und demselben
 Geseus die gleiche bleibt, als schließt mit dem Anfang
 noch abzuschließen läßt, so daß es wirklich nicht
 als könnte man nicht als der Welt kommen. Die Noten
 solcher Monotonie scheinen nach dem Klang zu sein
 höchsten Tönen, welche nur einige Zeit zu einem
 bekannt machen, gewöhnlich zu sagen. Diese Klang hat
 1.) Eine neue Grundaccord nach Belieben an, z. B. G, h, d.
 2.) Nehm dazu den Accord der Quinte, z. B. d, f, a.
 3.) Bringen den Grundaccord noch einmal an.
 4.) Wenn dieses manigfaltig einmal, so fast die
 die ganze Geseus über Töne von der.
 5.) Lasse nun darauf, daß diese Melodie nicht
 diesen Accordern nimmend aus dem über kommen;
 stelle sie in der Mitte von neuem; sage das
 Wechselfolgezeichen dazu, und am Ende fange,

so ist der Gang wichtig. so ist aber noch zu merken,
dass es vortheilhaft ist, wenn alle Abschnitte mit der
Grundnote gemacht werden, weil man abhören den
ganzen Effect für die Nase, und die Nase wiederum
für den ganzen Verlauf und Gebrauch kann.

Das unsern wirren neuen Mode - Compositionen
wirklich nach einem solchen Range gemacht sein muss,
sich, wobei die Kunst nicht zu vernachlässigen, man die
den Gang der Composition deshalb nur abwechselnd
nehmen. Unbedingt werden die eandem Lyram, einen
mühen nachlässige Abwechselung der Tonarten und
dominanten = Accord gemacht werden; eine domi-
nantigkeit da nur so wenig zu zeigen ist, zu mehr
als Mittel in Händen haben, zu zu vermeiden, und
an diese Stelle Klüfften und Mannigfaltigkeit der
Composition zu setzen. Diejenigen Compositionen, denen
dieses Mittel, die Befähigung der Mannigfaltigkeit
in unsern Compositionen unbekannt sind, zeigen
nur ihre langweilige Monotonie durch beständig
abgewechselte Fiano und forte notärglich zu wech-
seln, aber nutzlos. In der Forderung signifikante,
diese nur äußeren, und nie lassen sich inneren
signifikante durch äußeren ersetzen.

Zur Fortsetzung der weisen inneren Mannigfaltigkeit
der Composition ist unter allen Mitteln die Anwendung
des sogenannten doppelten - Contrapunkts wohl das beste.

Was damit gut zu zeigen weiß, so ist im Grunde
auf die einfachsten natürlichen Gedanken dieser Composition
und Fortführung der Themen ein Werk, sondern im
unverfälschten Gesange zu geben. da dieses Mittel als
von so großer Wichtigkeit ist, man auf der folgenden
dieselben die Werke unserer besten Componisten, z. B.
Jos. Seb. Bachs, Geminis, Bachmanns und Goetts, zu
möglichst nachahmen und mit Nutzen studieren kann,
so will ich für den Zweck anzeigen, wie die sich unter
den Werken doppelten Contrapunkts eigentlich zu
denken haben.

Inde Erklärung eines Melodie, die im unisono
sängenden Accord geschloßen ist, sieht man nicht
den Contrapunkt, die Erklärung mag eine übertriebene
wenig = oder einseitig sein. Diese Bemerkung
müßte dazu, weil sich unsern Kopfsache nicht
denkenden Quintpunkt, wo man Anfang, unisono
mit zu componieren, statt unserer Noten, bloß
Punkte bedecken, die dann gegen einander gesetzt
werden. (Punctum contra punctum.) Dabei
man aber Anfang gemacht zu werden, daß nur Mel-
odie nicht bloß durch damit verbunden. Accord,
sondern auf diese Nebenmelodie, diese möglichen
Acht der Nachahmung gewisser der Nebenmelodie
und der Hauptmelodie abgesehen werden können,
so bemerkt man auf zügig, daß sich diese
Haupt- und Neben- Melodien überwinden so unter
einander mischen und verwirren lassen,

daß sich dreizehnen Nummern, die nachher die obere
 mas, wie die untere werden konnte, und so eingerichtet.
 Da diese Verteilung einen doppelten Gebrauch eines
 einzigen klanglichen Melodie voraussetzte, so nannte man
 auf diese Verteilung den doppelten Contrapunkt.

Man muß aber sich vorbedenken Melodien
 so einrichten, daß die untere zur
 oberen, und die obere zur unteren wird, so
 werden die Intervallen zugleich verändert. So
 wird in der Umkehrung die Quinte zur Quarte,
 die Quarte zur Quinte, die Terz zur Dritte, die
 Dritte zur Terz, die Sexte zur Quinte, die
 Quinte zur Sexte, so wie die aus der
 Umkehrung nicht diese von Zahlen setzen
 können, z. B.

1 2 3 4 5 6 7 8
 8 7 6 5 4 3 2 1

Nach ähnlicher werden die sich dieser Umstand
 in Noten vorstellen können, z. B.



Auf diese Weise die Verteilung der Stimmen nachher
 den Veränderung der Intervalle, und darauf, daß jede
 Stimmenstellung entspricht der Richtung der Harmonie

und der harmonischen Maßnahme getroffen muß, läßt
 sich daher festsetzen, daß nicht jede Melodie ohne
 Unterbrechung dieser Harmonisierung möglich ist. Ob nun also
 ein Satz unmittelbar der doppelten Contrapunkte ungenü-
 gend werden soll, so muß er so beschaffen sein,
 daß nach der Umkehrung so viel der Harmonie an sich
 als auf die Fortsetzung desselben sein und möglich
 bleiben kann.

Die einfachste und gewiß die erste Art der
 doppelten Contrapunkte ist die, wo die beiden Stim-
 men einander so setzen, daß eine Oktave höher oder tiefer
 zu sein. Diese Art nennt man den doppelten
 Contrapunkt in der Oktave. Da aber die Verteilung
 auf so getroffen kann, daß die Melodie in eine
 andere Intervalle gesetzt wird, so muß man darauf
 achten, daß der doppelte Contrapunkt. Alle diese
 Arten lassen sich aber leicht in drei Klassen bringen,
 nämlich: 1, in dem Contrapunkt in der Oktave,
 2, in dem Contrapunkt in der Quinte, und
 3, in dem Contrapunkt in der Quarte.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Oktave haben
 wir schon ein wenig gesprochen. Es ist
 nun mit dieser zwei Stimmen anzuordnen, so
 wird auf mit unisono, als mit dem sind eine
 Stimmen ungenügend.

Der Contrapunkt in der Quinte oder Terz besteht
 darin, wenn zwei Melodien so gegen einander
 setzen, daß die Oberstimme gegen die untere eine
 Terz oder Quinte höher, oder die untere gegen die obere



3, muß die letzte Note der ersten Stimme mit der letzten Note der andern in der Octave zusammen kommen.

4, Muß die letzte Note aller Stimmen in der Niederlage des Takts (in thesira) fallen.

Die Vorbereitung der ganzen Cadenz bedient man sich gewöhnlich auf der dritten vor der letzten Note, des Terzquarten, Quintquarten, Sext-Quinten Accords, oder auf noch gewöhnlicher Tongebung. z. C.



In Absicht auf die Ausübung dieser ganzen Cadenz in Tonstücken hat man folgende Regeln zu merken:

1, es dürfte schon nicht unsehr, ob dort oder anders, in dem so viel verschieden können, die Stillstand mitgründet, zu neuen Tonstücken kommen. Wenn in Arien oder Cantaten. Durch Ritornelle und Zwischenstücke werden vorzukommen müssen, so wird diese

Regel darüber nicht verfehlt, weil bey neuen Arien, die Instrumente und Singstimmen, und bey Cantaten, die Cantatenstimmen und die Begleitung, jedes gleichsam für sich besteht, und allein gewöhnlicherweise ein Ganzes ausmacht.

2, Müßten dies = und Moll = Cadenzen so viel möglich mit einander abwechseln.

3, Müßten in jedem Tonstücke, es mag auf noch so klein seyn, wenigstens zwei ganze Cadenzen vorkommen.

4, Muß in Vocalstücken keine ganze Cadenz gebrocht werden, wenn im Ende kein Punkt, oder der Punkt nicht genügend ist. Diese Regel läßt sich aber nicht unbedingt ausnehmen, nämlich so, daß überall wo ein Punkt sey, auf eine ganze Cadenz statt finde.

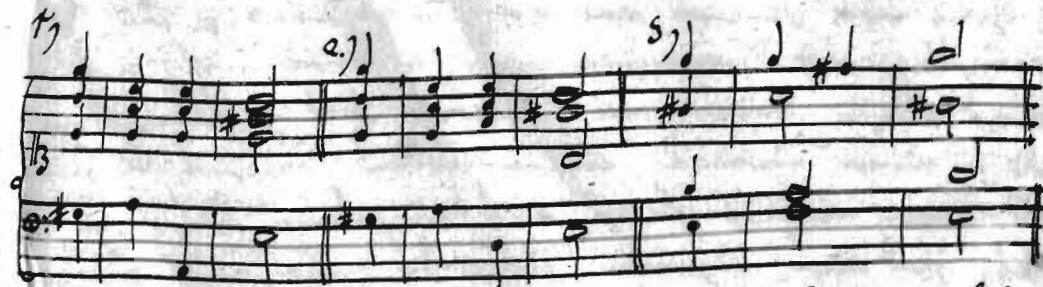
Daß übrigens diese ganze Cadenz, häufig auf die in der folgenden sonderlichen Disposition auf so sehr einflussreiche Weise gemacht werden können, und wirklich gemacht werden, können die sich leicht vorstellen, wenn sie nur wohl auf die auf sich anwendbare Vorsetzung der Stimmen und an die außerordentliche, diese Malheur, Rhythmus und sind Takten chemische Muzen malatizien Figuren denken wollen. Auf diejenige Cadenz, wo der Sänger oder Spieler auf der Anfangszeit still steht, und nach einem Aort, eine große Menge von Vorwürfen abhängt, ist es besonders schmerzhaft, geföhrt ferner.

die falsche Cadenz ausbleibt, wenn man durch eine gewisse Modulation, einen Theil eines Tonstücks von dem andern abtrennt, ohne dass die Fortsetzung eines vollkommenen ganzzahligen Tones anzudeuten scheint. folgende Umstände sind hauptsächlich dabei zu berücksichtigen:

- 1) Die Cadenz muss am Ende eines falschen Stückes gebraucht werden, auf welches noch ein anderes folgt; dient also nur zum Übergange von einem Stücke zum andern.
- 2) Muss das letzte Ton dieses falschen Cadenz, so wie das ganze in der Kinderflage des Falts (in thes) fallen.
- 3) So wie die letzte Note des Basses bey der ganzen Cadenz die Tonica seyn muss, so muss für die letzte Note im Bass der Tonica nahe seyn.
- 4) die vorletzte Note des Basses muss entweder die Tonica, oder die Quarte, oder die Sexte seyn.

Auf diese letzten Regeln verfallt, dass die falsche Cadenz dergestalt seyn muss, nämlich

- 1, wenn die Tonica, 2, wenn die Quarte, und 3, wenn die Sexte vor der letzten Note gesetzt wird. Von allen 3 Arten will ich ein Beispiel in Noten geben, z. B.



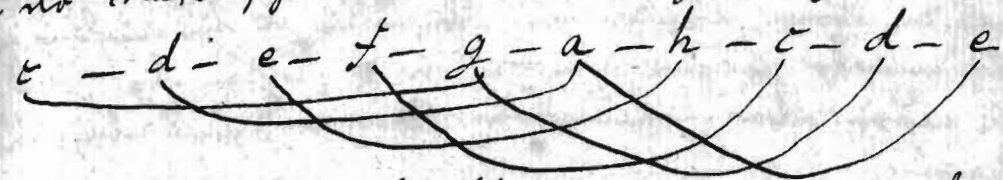
die unvollständige oder abgebrochene Cadenz ausbleibt, wenn sie nicht vollständig ist, wenn man durch nichts anzeigt, dass die Cadenz oder vorletzte Note im Bass oder in der Oberstimme eine andere Tonart andeutet, als der Bass der vorhergehenden, deren Fortsetzung wegen, notwendig. Einige Beispiele in Noten mehr als drehbarer machen, z. B.



In wie weit die Cadenzen von der harmonischen Cadenz mit der musikalischen Interpretation zusammenhängt, mehr wie schon, wenn sie zu dieser Materie kommen; das noch für diesen Augenblick mehr, gesetzt zur harmonischen Bildung derselben zu und dies ist selbst, ohne Rücksicht auf melodische Absichten und Eigenschaften, und kommt dass in der Cadenzen von der Harmonie abhängt, nicht überzugehen werden.

Alles was ferner von der Fortschreibung und Ver-
 knüpfung der Töne zu sagen noch zu thun ist, be-
 steht allein in derjenigen Accord und Intervallen,
 die in einem einmal angenommenen Tonstück liegen.
 So lange man es bloß mit einzelnen Tönen zu thun
 hat, sind diese einzelnen Accorde jedes Tonstück ferner
 nicht; will man aber mehrere einzelne Töne mit
 einander verbinden, so daß eine aus der Verbindung
 mehrere Töne ein ganzes Tonstück nach sich zieht,
 wie aus der Verbindung mehrere Accorde ganze
 Töne nach sich ziehen, so wird es notwendig, auf die
 die in die übrigen Tonstücke gehörigen Accorde,
 diejenigen zu gebrauchen, die mit unserm angenom-
 menen Tonstücke in einem gewissen (ob schon nicht sehr
 oder überhaupt) Verhältnisse stehen. Ohne dieses
 Gesetzmäßigkeit werden unsere aus zufälligen Tonstücken
 sehr unregelmäßig, und ohne so langweilig werden,
 als eine Rede, in welcher nicht Mühen jedes Wort
 oder jedes Gedanke anzuwenden ist, der nicht unmittel-
 bar zu der vorhabenden Absicht des Redners ge-
 hört. So wie daher der Redner, um seine Rede desto
 mannigfaltiger und belehrender zu machen, auf dem
 ganzen Gebiete der musikalischen Kunst alle
 mögliche zur Fortführung seiner Absicht anwendet,
 was mit seinem Gegenstande in irgend einem Maße
 oder nach sich ziehenden Verbindung steht, und zu dem Ende
 alle Anordnungen, alle Einrichtungen anstellt, die seinen
 Gegenstand in ein vollständiges Bild setzen können, so
 wird auch der Tonsetzer sich nicht bloß auf

den Gebrauch der in seiner angenommenen Tonstücken
 liegenden Accorde und Intervallen beschränken,
 sondern sich auf solche Accorde, die in der auf übrigen
 23 Tonstücken, nicht selten oder seltener Verbindung
 mit der seinen stehend sind, zu bedienen müssen.
 Dies ist daher alle die schon angeführten Mittel, die
 aus der Höhe und Kräftigkeit, wodurch eine Person
 Tonstücke der größten Gabe der Mannigfaltigkeit
 vorzuführen können.
 Diese Vorlesung überführt uns in der Musik mit
 dem Namen Modulation (Abwechslung) bezeichnet.
 Wenn man aber versteht man nicht diese
 Mode und diejenigen Tonstücken, die unter die ersten
 anzuwenden sind jedes Tonstück gehören. Um genau
 zu wissen, welches diese anzuwenden Tonstücke sind,
 darf man uns fragen, was für Töneklänge
 in der diatonischen Tonstücken liegen. Z. B.



also sind dies die Töneklänge c, von c dur
 2, von d dur 3, d moll, 4, d moll, 5,
 e moll, 6, f dur, g moll, so sind auf diese Tonstücke
 in einem Tonstücke aus c dur, als die wichtigsten,
 manchen anzuwenden und zu gebrauchen.

Sobald also in unsern Tonstücken die Tonstücken
 aus auf in anderen Tonstücken, als die oben ange-
 führten sind, gebraucht werden sollen, so bedeutet man
 sich nicht mehr die Namen Modulation, sondern

zufallen. Weil kommt fieberig auf die Länge
des Stückes an sich selbst an. In einem ganz langen
Tanzstücke kann man sich überreden zu einem recht
großen Tanzort zu gehen, daß sie glücklich
an die Mühle des Tanzlooses gehen zu gehen
sind; in kürzeren Tanzstücken aber darf man einen
Nebenloos zu befürchten haben, als wenn sie einen
Tanzloos müde, als müde müde fang an
müde können.

Man läßt sich zwar nicht bestimmen, wie
lange man in jeder Nebenloos kommen
kann, weil das Maas des Tanzstückes an sich selbst
sich selbst finden ist; ungefähr aber kann man
sagen, daß wenn es so lang ist, so nach Nothfall
müde so lang fang müde. Aber man gesagt, alle
müde ungefähr. Dieses genau müde und bestimmen
müde, fang müde fang müde müde und be-
stimmen müde, die sich bekanntmachen müde
nach Stück und Maasstab noch auf müde ge-
müde fang Regeln der Maasfinglichkeit müde.
Dieses hat für Tanzstück man müde müde
dieser Länge fang müde ungefähr Nothfall des
Modulationen vorgeschlagen, nämlich sich aber auf
deutlich haben, daß es nicht notwendig ist, sich genau
dieses zu müde. 2.



h. 696.

A moll. F dur. E moll. C dur. D moll. F dur. E dur. F dur. E dur.



Im Tanzstück des dritten Stückes, nämlich wie man
das Tanzstück anfangen und zu vollenden ist, läßt
sich leicht sagen, daß alle auf fang und fast in
müde fang müde ankommen. Man sich müde fang
sich fast müde in müde Tanzstück fang fang fast
so läßt sich müde müde müde fang müde.
Es müde fang glücklich müde glücklich und auf müde
müde müde Müde müde müde müde, müde müde,
daß ihm die fang müde müde fang auf müde
müde fang, müde müde so sich fang fang fast
fast, allmüde fang müde, und müde müde
fang, die zum fang des müde Tanzstück fast müde
müde, glücklich müde müde müde müde.
Nicht ist müde müde, als wenn man sich müde müde
fing müde so müde zu, müde müde müde, daß
man die müde müde fang, die müde in müde
fang müde in Nebenloosen müde müde, fang
lange müde müde. Man müde müde müde
an fang müde müde fang müde müde müde
fing, in müde müde fang fang fang
fast, aber dieses müde müde fang müde
so müde müde fang zu müde, daß der
fang fang müde fang kann, müde so fang
fast, ist müde alle Regeln der müde müde
Modulation, und fast fang fang müde.

h. 696.

1. Teil.

Ein Hauptregel bey allen plötzlichen harmonischen oder unharmonischen Abweichungen ist die: daß man so leicht übersehen muß, daß man gewisse gewisse Modulation. Es ist keine Kunst, man weiß nur, welche und wieviel man gehen kann mit niemand zu verbinden; zu aber zu zu verbinden, daß der Gesang mit der Bewegung seiner Harmonien auf gleiche eine besondere Aufmerksamkeit und man muß nicht maßlos sein, daß es nur Kunst.

6. Teil.

Man bedient sich zu plötzlichen und ruhigen Übergängen vorzüglich solcher Accord, die in Abseht auf die verschiedenen Klangsysteme, leicht von einem Trieb ausgesprochen werden können, ohne eine Trieb der vorzugesuchen Verbindung durch, ohne übrige aber zu irgend einem ruhigen Accord führen können. Ein- dung ist die Hauptregel diese:

Daß man sich auf dem Accord, der zum Übergang in eine ruhige Tonart dienen soll, am längsten verweilt, um dadurch das Gefühl seiner neuen Verbindung gleichsam vor- zusetzen zu lassen, und zu schenken. Ein Beispiel wird dieses deutlicher machen, z. B.



Ein- ist der wichtigste Accord der mit + bezeich- net übermäßige Trieb = Accord; seine neue Verbindung hat so sich der vorzugesuchen C moll, und falls nach den Regeln der harmonischen Modu- lation sich in der ersten Dominante - Accord nach C moll auflösen. Allein so kann auf ab der Trieb Trieb = Accord ausgesprochen werden, so bald man sich nicht dem Grundton des Trieb nicht ab, von dem dieser Trieb entspringt ab Klangsysteme bis, und nicht dem Mittelton C - nicht mehr C, sondern bis steht. Steht man sich nicht diese Triebaccord ab der Trieb nicht bis; so hat so keine Verbindung mehr mit C moll, sondern kann eine ruhige im Cis der oder Cis moll führen. Eine Transposition dieses Trieb, oder in eine andere Tonart sich so ab, und wird so noch mehr deutlicher machen, z. B.



Unter allen Mitteln, ohne man sich bedienen kann, um schnell in die ruhige Tonart zu kommen, ist leichtlich genau am bequemsten und schnellsten, auf nach zu suchen von der vorzugesuchen Verbindung, daß die Über- gänge, welche unmittelbar zwischen neuen kommen werden, überaus ausgesprochen übersehen

sind. Diese Mittel sind
 1, Man setze sich in einen Accord, in welchem
 man will, und setze sodann die Quinten
 von denselben, anstatt sie als Primeln, Tri-
 quarten oder vierten Tonicen zu betrachten, als
 das Intervall eines andern Tonica an, gebe
 ihm alsdann diejenige Harmonie, die ihm in
 seiner neuen Begleitung zukommt, wie in
 der neuen singischen Tonicen zu kommen. Z. B.
 Man setze in C dies, große Dur's neue Modula-
 tion ist f. well auf der großen Orgelklang von
 A, welches die Tonicen von C ist; will man nun
 schnell ins A dur's gehen, so setze man die Ton-
 ic nicht mehr als die Tonicen von C, sondern als
 die Primeln des neuen Tonica, nämlich des A
 an, gebe ihm seine zukommende Harmonie, und
 setze sodann unmittelbar ins A dur's so
 wie man etwa in C dur's von D ins C
 setze würde. für Orgel in A dur's
 wird es deutlich machen.



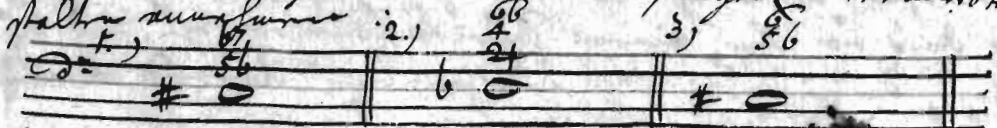
Nach einigen besondern Fällen werden diese
 Mittel mehr, Z. B.



1, Das erste Fall ist dem vorstehenden ähnlich,
 nur dass es in eine Tonicen länger ist, und die
 kleine Tri- setze auf dem neuen Accord noch
 nicht.
 Das zweite fließt auf eine die Art in eine
 mit mehrfachen Tonicen, als das erste. Das
 Grundton C wird für unmöglich im vorherigen
 Fall als die Tonicen von der die angestrichen, und
 bekommt die ihm in dieser Begleitung zukommende Har-
 monie der Tonicen und Tonicen, wodurch es in
 mittelbar ins des die gebildet wird. Diese Tri-
 setze dieser Harmonie, und diese Ausdrückung dieser
 angegebenen Mittel auf mehreren Fällen, wird man
 sich leicht eine vollkommen und auf geordnete
 Weise in mehreren und klärlische aufweisen,
 was vorstehen können.

2, Man nehme die vorstehende Tonicen-
 Accord mit der falschen Quinte, und verführe
 damit etwa so, wie nach der vorstehenden An-
 weisungen mit jedem Accord verfahren
 werden konnte, das heißt, man drucke sich
 auf für den Grundton in einen veränderten
 Begleitung, und setze ihn als ein
 Intervall eines neuen Tonicen an.

Dieses Mittel giebt die höchsten nachzuhörenden und überaus feinen Abmischungen mehr als, weil durch die Modulationen dieses Accord, und durch die Modulationen des Klangverhältnisses ausserordentlich reich und sonderbare harmonische Abmischungen hervor gebracht werden können. So kann z. B. dieses chromatische Sextium = Accord folgende Veränderungen annehmen:



Diese Befindlung nach oben gegebenen Anweisung die sonderbarsten Modulationen hervorzubringen kann. Nur einige Beispiele zur Probe werden hiermit folgen, dieses aber deutlich zu machen, z. B.



Dieses selbe Mittel ist man im Stande nach Willkür ohne oder mit Umwegen in jede Tonart zu kommen, in welche man will.

Von der musikalischen Grammatik.

Kleiner Abschnitt.

Die musikalische Prosodie. (Rhythmopoëie)

Die folgende Abmischung also und jeder in eine Tonart gehörigen Theile, ist das Letzte; und in der musikalischen Grammatik gefasst wird, wobei ich dem Leser häufig auf folgende eine Seite zukommt, als:

- 1, die Accente,
- 2, die Tonsätze,
- 3, die Taktzeichen, und
- 4, die darauf zusammenzusetzenden Fractionalzeichen, mit

Jeder dieser eine Seite erfordert eine eigene Betrachtung.

Als Accent ist in der Musik eingeführt aber das, was so in der Sprache ist, nämlich das Gewicht, welches auf eine oder die andern Sylben mehr Gewicht gelegt wird, um sie von andern Sylben abzuheben. Jede ungleiche Wort in der Sprache, und jede Linie folgen von dort als eine Töne, die auf das Gefühl mehr nützen als gewöhnlich unruhige singende Grundaccorde gebaut sind, muß einen Accent auf irgend einem Theile haben, um ihre Bedeutung im Verhältnisse gegen die andern deutlich zu bestimmen. Diese Art von Accent findet sich meistens in der grammatischen Accent, der häufig auf die wichtigsten Töne fallen muß, die als Haupttheile eines jeden Accords angesehen sind, und eben dadurch den

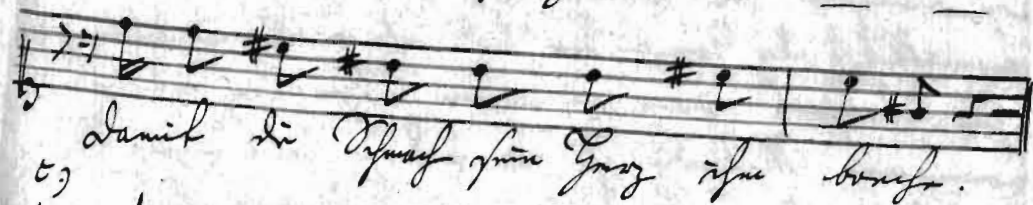
bloß durchgehende, oder Nebennoten gehörig in-
 trofunden werden müssen. So muß daher auch in
 uns auf die gegenwärtige gute Zeit des Takt's fallen
 für Beispiel in Noten soll es deutlicher werden, ad:



Es ist oben derselbe Folge von vier Tönen durch
 die trofunden Melling des grammatischen Accents
 zu ganz unterschiedenen Tönen gemacht worden. In der
 Instrumental - Composition hat der Componist die
 Freiheit diesen Accent so zu setzen, wie es ihm
 ganz belieben will, ohne seine Melodie dieselbe
 scheint; in der Vokalcomposition aber muß er
 sich ganz genau nach den Accenten des Textes
 richten, das heißt, er darf nicht da einen musikalischen
 Accent = grammatischen Accent gebrauchen, wo nicht
 in der Sprache einer ist.

Ein andrer Art des Accents in der Musik, ist
 der, dessen man sich in der Vokalcomposition
 bedient, wenn auf die Worte, die in einem Versen
 Hauptgefühle andeuten, besonders musikalische Töne
 von Gehör zu machen, um sie dadurch von andern
 in dem selben Versen unterscheiden, also wenn
 gewisse bestimmte Worte gehörig zu unterscheiden.
 Diese Art des Accents heißt der oratorische,
oratorische oder auf passatistische Accent. Dieser
 hat gehört nur in der musikalischen Oratorik.

Da es aber doch auch in einzelnen musikalischen
 Versen angewandt wird, so kann es nicht schaden,
 wenn man sich schon in der Grammatik damit
 bekannt macht. Die musikalischen Mittel, wodurch
 dieser oratorische Accent ausgedrückt wird, sind
 a, unbedeutende Figuren, (Melismata.)
 b, Gehörveränderungen der Harmonie, (Modulationen)
 c, die Anwendung der trofunden Grade von
 Tönen und Versen in der Diction. (Dieses ist
 folgende Beispiele machen den Gebrauch der
 drei eben Mittel deutlicher werden, 3. B.



als Tod Jesu von Graum, wobei diese
 drei Beispiele gemeint sind, versteht sich alle
 Töne die beyden Mäßen des oratorischen Accents.
 Wenn man doch noch Gehör, Gehör und Gehör

Kolaterale nimmt, so hat man eine Fäule, bey
welcher man alles gesunde Ueberbleibsel über diese Ma-
ren nachsehen kann.

2, Zur völligen Ausräumung der Acute überläßt, gesollt
die vollkommenste Erkenntnis der sogenannten Tonhö-
ren zu überlassen, nach unvollständiger Einweisung, da
dann die musikalischen Töne, mit dem Takt eines
Gedanken = Sprache, außerordentlich befähigt hat,
so ersieht es sich auch insbesondere mit diesen
Tonhören. Es sind zwar aber das, was zu der ge-
hörsen Sprache die sogenannten Pedes sind, nur
mit dem Ueberbleibsel, daß diese ihre Fülle auf
die innere Bedeutung musikalischer Gedanken nach
nicht möglich ist, es so nur innere zu der
Sprache zeigen kann.

Diese Mithode hat in seinem vollkommenen
Eapellmeister die Anwendung gemacht, daß man bey
sonnenthalt der Tonhören und ihrer Veränderungen,
oder überigens nur einzigen Ton in einer aus-
genommenen Melodie zu verändern, als neue kleine
Melodie allmählich fügen, und eingetraget werden
als fügen kleine = Melodie machen konnte.

Es hat in vorerwähnten Capellmeister T. 161. die
Kunst mit einigen Melodien gemacht, so daß
jede die Töne mit einiger Uebersetzung bezeichnen
will, sich (im mit Cithra zu spielen) die Fülle
mit erkennen müssen, daß nur so große Kraft
in der bloßen Tonhören finden.

Die Kraft des Abzählens an sich selbst ist über-
aus oben einmal hervorgehoben worden, wie hat man
es nicht mit dem berühmten Isaac Vossius (de cantu
paenatum et viribus Rhythmi) über die Fülle
sagen der ganzen Kunst haben wollen. Wenn man
indessen auf die ersten Töne mehr überlegt, daß die
innere Fortschritt in dem Gebrauch der Tonhören
zu wenig mannigfaltig sind, und manchen Tonhören
mehr gar nicht können, oder nicht gebrauchen, von
welchem man doch oftentimes durch Erfahrung weiß,
daß es zu gewissen Umständen ungemein nützlich
zu gebrauchen wäre, so wünscht man es dem alten
Vossius gerne, wenn man sieht, daß es aus
Ummittel über die Voraussetzungen so vieler und
vielfältiger Töne, in wenig mehr gegangen ist,
es so mehr andere Umstände vielmehr mehr
gegangen zeigen. Nach vorerwähnten werden wir
hier Vorleser finden, wenn wir bedenken, daß
man frühzeitig Tag und Nacht beständig in Munde
führt, so aus mehreren Tonhören gesammelte
gehörte Takt von der Töne der ganzen Musik,
oder doch die Töne der Musik durch den
Gebrauch mehrerer Tonhören mannigfaltiger
und vielmehr zu machen.

Die gebräuchlichsten Tonhören, oder vielmehr
selbst Tonhören, die man mit großer Kunst

gebrauchten Vornamen, hat man 28. Vorsätze
 sind aber bloß, zung = zung = und einsylbige
 fügen zu ansetzen. Wollte man noch mehrsyl-
 bige ansetzen, so aber im Grunde nur als die
 einsylbigen zusammen gefügt sind, so müßte die
 Zahl derselben ungleich größer werden.

2 Von den zungsybligen Vorsätzen hat man folgen-
 derley Arten, nemlich:

- a, der Prondant, — — — ingens. auch
- b, der Praesant, — o — gratus. auch
- c, der Dambant, o — — potens. auch
- d, der Provisant, o o — probus. auch

Außer den zungsybligen aufholerley Arten:

- a, der Anstalt, — o o, improbus.
- b, der Anapäst, o o —, recubans.
- c, der Anapäst, o — o, fidelis.
- d, der Anapäst, — o —, supplicans.
- e, der Praesant, o — —, ocelli.
- f, der Antibacant, — — o, festinat.
- g, der Triacant, o o o, genius.
- h, der Molossant, — — —, praecellens.

Von den einsylbigen Vorsätzen hat man
 folgende Arten:

- a, der Paon der rufen, — o o o, congregator.

- b, der Paon der rufen, o — o o, potentia.
- c, — — — der rufen, o o — o, fugitivus.
- d, — — — der rufen, o o o —, celeritas.
- e, der effektiv der rufen, o — — —, sacerdos.
- f, — — — der rufen, — o — —, permanens.
- g, — — — der rufen, — — o —, discordia.
- h, — — — der rufen, — — — o, adventare.
- i, der Jonival major, — — o o, discedere.
- k, — — — minor, o o — —, resonant.
- l, der Antipast, o — — o, aretius.
- m, der Eriambant, — o o —, extubia.
- n, der Praesant, o o o o, repetere.
- o, der Antipast, — o — o, cantilena.
- p, der Aljambant, o — o —, amenitas.
- q, der Dispondant, — — — —, praecellens.

Daß die vorher den einsylbigen Vorsätzen
 schon als Dambant, Praesant, Prondant und
 Provisant zusammen gefügte Vorsätze
 sind, sieht man leicht. Wenn man nun
 diesen Zusammensetzung noch andere Vor-
 und auf auf die zungsybligen annehmen

- will, so bekommt man noch 5-6 Pfeile
- a, der Forisio = Dachtglut, 00-00.
 - b, der Dachtlo = Forisio, -00-0.
 - c, der Forisio = Dachtglut, ---00.
 - d, der Jambo = Forisio, 0-000.
 - e, der Forisio = Forisio, ---000.
 - f, der Malofo = Forisio, ----0.
 - g, der Jambo = Forisio, 0-0-0.
 - h, der Forisio = Forisio, --0-0.
 - i, der Dachtglut, -00-00

Die Forisio mit Forisio aber lässt sich der
 ersten Klasse zu, und werden die verschiedenen
 derselben (nämlich nähere Betrachtungen so
 wohl; als dieselbe) Forisio, wie sie in Natur
 abgedruckt werden, etwas drückender zu
 machen suchen.

Der Forisio, so als wenn gleich langer Forisio
 besteht, ist sehr häufig bei den Forisio
 eines gewissen Forisio und
Forisio zu gebrauchen. Bei den
 Alben denkt man sich dieses

Lebend dieses Forisio wegen der Forisio, dass auf
Forisio Forisio, die bei den Forisio Forisio
 spielen, Forisio genannt werden.

Der Forisio besteht ebenfalls aus einem Forisio,
 aber länger Forisio, und soll vornehmlich Forisio
 eine Forisio Forisio Forisio bestimmt werden Forisio.
 Eine Forisio ist eine Forisio Forisio;
 es wird daher auch nur bei Forisio Forisio zu
Forisio Forisio. Forisio sagt in seiner Forisio
 von der Forisio Forisio, so kommen in der Forisio,
 die die Forisio Forisio Forisio, oft vor.

Der Forisio ist mächtig Forisio, nicht Forisio oder von
Forisio. Es wird Forisio in solchen Forisio, die die Forisio
Forisio Forisio Forisio, mit dem Forisio
Forisio Forisio Forisio.

Der Forisio so auf Forisio genannt wird, hat
 etwas Forisio an sich, und wird Forisio auf
 sehr Forisio zu Forisio = und Forisio Forisio.
 Es Forisio sich Forisio mit dem Forisio.

Der Forisio ist ein sehr Forisio Forisio;
 es stellt sich Forisio zu Forisio als Forisio Forisio.

Der Forisio ist zu Forisio Forisio Forisio,
 weil es Forisio Forisio und Forisio
 so hat, auf Forisio Forisio bei den Forisio
Forisio Forisio Forisio.

Der Forisio hat etwas Forisio und
Forisio, Forisio Forisio Forisio Forisio
Forisio in solchen Forisio, so wie Forisio Forisio
Forisio Forisio Forisio, z. B. in Forisio

Auf der diese Bestimmung wird es aber hauptsächlich mit andern Tönen vermengt gebraucht.

der Moloch spielt sich zu vernehmen, den Treiben und symmetrischen Verbindungen. Diese majestätischen Töne wegen kann es auf der Mörse und aufhängen gebraucht werden.

Wird gebrauchlich aber ist sein Gegenstück, der Trugbau, der nicht nur in Figuren und in andern musikalischen Tönen häufig gefunden wird, sondern auch überall gebraucht werden kann, so viel Töne einschließen.

Ja da nach, wird in der Musik der Töne Töne und Töne gebraucht, so wie überhaupt alle diese Töne zu Tönen gehören können.

Es würde allzu weitläufig sein, alle die verschiedenen Klangfüße einzeln darzustellen, absonderlich da mit grober von jedem ein Beispiel in Noten geben wollen, wobei sich so vieler Gebrauch besser geben lässt, als aus allen möglichen Beispielen, die man nun geben kann.

Erstliche Klangfüße.





Vocalis
maticus.



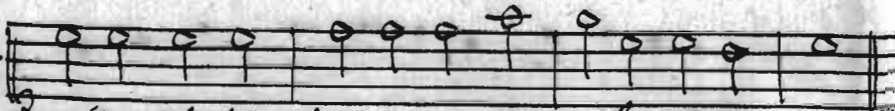
Diaphan.



Aljambé.



Dissonant.



Alle diese Klangfüße können noch auf andern Aehn in der Musik abgedrückt werden, weil die Töne und Kürze musikalischer Klänge außerordentlich verschieden ist, und daher eine ungemessene Mannichfaltigkeit zuläßt.

Man kann die auf der augensichtlichen 28 Klangfüße umfassende Mannichfaltigkeit noch können, wenn man sie gehörig zu kombinieren weiß, läßt sich aus denselben durch die artem combinatoriam, nach

J. C. ein einziger Fuß ist keine Veränderung fähig; ganz können zweimal verändert werden, aber 6 mal, und 4 gar 24 mal. Man darf nur, um alle möglichen Veränderungen zu finden, die Zahl der Füße, mit dem Produkt der vorausgesetzten Versetzung multiplizieren,

J. C. wenn 4 Füße sind, und man will wissen, wie oft sie versetzt werden können, so multipliziert man sie mit 6, welches das Produkt der vorausgesetzten 3 Füße war, so steht man, daß sich 4 Füße 24 mal versetzen lassen. Will man die möglichen Versetzungen von 5 Füßen wissen, so multipliziert man das Produkt der 4 Füße, nämlich 24 mal, mit 5, so resultiert man, daß sich 5 Füße 120 mal versetzen lassen. Ruft man nun so fort bis auf 28 Füße, so hat man eine unendliche Menge von Veränderungen. Matheson hat berechnet, daß 28 Füße 620 448 4017 03 23 9 4 39 3 6 0 30 Veränderungen geben müssen. Nimmt man nun noch an, daß jeder Fuß an sich selbst auf verschiedene Art abgedrückt werden kann, und daß die verschiedenen Ausdrückung derselben auf die mannichfaltigen Töne auch eine neue Quelle von Veränderungen eröffnet, so kann man sich leicht denken, wofür es kommt, daß seit Anfang der Welt bis auf die jetzige unendliche Melodie geschrieben worden, ohne daß davon eine andere als nutzlose Aufschneiderei mehr ist zu finden ist. Auf selbst diese nutzlose Aufschneiderei ist keine notwendige Folge, sondern nur, wie man bey gemeinen Ungehörigen häufig immer finden wird, nur ein neues Spielzeug, welches die in der Trägheit unserer Sinne ihren natürlichen Grund hat. Es ist schon vornehmlich dergleichen vermehrt

1713.

wollen, daß die vorfindene Ausbreitung der man-
nigfaltigen Tonhöhen die sogenannten Halbnoten
vorzügen. Wenn ich folgende kleine Skizze von
Neben so setze:



so liegt der Pyrophen zum Grunde, und vorzuziehen
Halbnote, die man wegen ihrer grade Abtheilung
eine grade nennt. Deshalb ist aber aber diese Ab-
theilung, wiewohl aber ihre Länge und Kürze so, daß
man andere Töne davon vorzuziehen, z. B. der Pyrophen
1713.



so nennt man Halbnote, die man wegen ihrer
ungleichen Abtheilung eine ungrade Halbnote nennt.
Der Ton von Takt unvollständig gesungen
singt häufig 3 Töne. Das erste beginnt die
vorfindene Halbnote und ihre Wurzeln in
der Zeit; das zweite, die Bedeutung und das Vor-
hältnis anderer Takte mehr Zeit, und das
dritte, die Abtheilung und Eintheilung des Takts.
Das erste heißt unvollständig Takt; das zweite
Halbnote; und das dritte, Halbnote.

Das Wort Takt hat verschiedene Bedeutung. In
der neuen sagt man, ein Takt sey in einem
oder einem Takt komponiert, und es bedeutet,